

LA MATERNIDAD CONTEMPORÁNEA ENTRE LA CATÁSTROFE Y EL SACRIFICIO. UN ANÁLISIS DE LO IMPOSIBLE

ASUNCIÓN BERNÁRDEZ RODAL
IGNACIO MORENO SEGARRA

I. INTRODUCCIÓN

Este texto analiza, con las herramientas de los *Cultural Studies* y la historiografía del cine, la figura de la madre como un elemento clave en la película de *Lo imposible* (2012) dirigida por Juan Antonio Bayona. Su enorme éxito de público (cuarenta y dos millones de euros de recaudación) se explica a través del trasfondo de la crisis económica y social que padecemos, que favorece la aparición de expresiones culturales conservadoras.

Una parte del atractivo de la película reside en el espectáculo que ofrece de la fragilidad del bienestar de las sociedades desarrolladas y su relación con la figura de la maternidad sacrificial, que aporta una lectura de género muy marcada a una situación de crisis humanitaria que relacionamos con la sensación de colapso económico global. La crisis fue identificada el 23 de octubre de 2008 por el encargado de la reserva federal de EE UU,

Alan Greenspan, del siguiente modo: «estamos en medio del tsunami crediticio del siglo»¹ (BOYLE, 2013). En 2012, según Sheldon Filger, se produjo la «aceleración de las métricas económicas y fiscales negativas que afectaron a las economías avanzadas y a las principales economías emergentes en 2011»², especialmente en la Eurozona. En España el paro subió hasta el 25% (50% en el caso de los jóvenes), y la situación en Grecia, Portugal e Irlanda era dramática, mientras los países con economías fuertes se sumieron en el miedo a la «doble recesión»³ (ROSENBERG, 2012: 174), una recesión económica dentro de otra recesión. En 2012 el lenguaje económico era apocalíptico y cinematográfico: *Taxmageddon* referido al temor al aumento de impuestos en EE UU en artículos como *Coming Soon: 'Taxmageddon'* (LEONHARDT, 2012) y *Eurogeddon* en artículos como *Eurogeddon: A worst-case scenario handbook for the European debt crisis* (WEISSMANN, 2012), eran términos usados por la prensa econó-

mica, y que demuestran la importancia que sigue teniendo el cine en la creación de los marcos de interpretación social.

Nuestro análisis de cómo el cine elabora parte del imaginario colectivo (RYAN y KELLNER, 1990) y produce, en este caso, figuras que aportan seguridad como es la madre *sacrificial*, está basado en tres estrategias distintas. En primer lugar, veremos la relación de *Lo imposible* con el género de catástrofes y estudiaremos sus mecanismos para metaforizar las ansiedades sociales en torno a acontecimientos históricos (BOYLE, 2013, JAMESON, 1979). En segundo lugar, desarrollaremos un análisis del estereotipo de *Mater dolorosa*, partiendo de su evolución histórica, para elaborar después un análisis de los recursos visuales y estructurales que se llevan a cabo en la obra de Bayona. Por último, estudiaremos cómo la película se ha visto contaminada por el modo en el que la prensa generalista trató el tsunami.

Para realizar el análisis y en tensión con la alusión a la *veracidad* de la historia por parte del director y sus protagonistas, hemos partido de una serie de presupuestos. Primero: que *Lo imposible* es una recreación artística de unos hechos que pasaron en realidad. Segundo: como tal representación, forma parte de una tradición visual, en este caso cinematográfica y pictórica, en virtud de la cual puede ser analizable. Tercero, que como recreación artística, trabaja con una alta densidad

Lo imposible (Juan Antonio Bayona, 2012)



Lo imposible (Juan Antonio Bayona, 2012)

visual que condensa aspectos de la narración que son subrayables y analizables.

Nuestro análisis del universo simbólico se centra en el tratamiento de la figura de la madre, porque nos preocupa, como afirma Badinter (2011: 11), la revolución silenciosa que ha devuelto la maternidad al «centro del destino femenino» en un debate que interesa más allá de los amplios márgenes del universo teórico feminista. Por otra parte, somos conscientes del fenómeno general del cine *mainstream* que según distintos autores (GALLAGHER, 2009: 210), utiliza las imágenes de las mujeres heridas o en procesos de hospitalización como un *leitmotiv* en películas que pueden ser de comedia, de acción o ciencia ficción. Es decir, este tipo de escenas pueden aparecer en cintas como *Spiderman* (Sam Raimi, 2002), *Collateral* (Michael Mann, 2004) o *Superman Returns* (Bryan Singer, 2006). Las imágenes de mujeres hospitalizadas o sufrientes son una «estrategia excepcional» que transforma el desarrollo narrativo «más vibrante», ya que «las escenas de mujeres en lechos de muerte y camas de hospital en el cine contemporáneo validan de nuevo el papel materno y la figura de la madre, transportando el espacio discursivo centrado en la mujer del melodrama a terreno discursivo a menudo hostil a la presencia de las mujeres»⁴, pero que puede incidir de manera negativa en el dibujo de la feminidad como una debilidad intrínseca. Es evidente que los medios explotan visualmente el sufrimiento y la violencia (BUTLER,

2004) y en ese proceso general, los cuerpos doloridos de las mujeres son los exhibidos sin restricciones a la mirada de los espectadores.

La crítica feminista viene haciendo desde los años setenta una profunda revisión y observación histórica sobre los modelos de madres, generando una interesante bibliografía (THORNTON, 2014, FEASEY, 2012), sobre todo referida al melodrama (DOANE, 1987, FISHER, 1996, KAPLAN, 1992, ARNOLD, 2013, WHITNEY, 2007) y otros géneros cinematográficos (MACCORMICK, 2010, DOUGLAS Y MICHAELS, 2004, HORMIGOS, 2010). Desde la perspectiva feminista, la historia de las representaciones de la maternidad pueden ordenarse en torno a una escala binaria: madres sacrificadas que renuncian a todo por apoyar física o emocionalmente a su descendencia, o «arañas viperinas» (WALTERS y HARRISON, 2014: 39) que tejen alrededor de sus hijos una telaraña de maldad. Esta dicotomía resulta altamente negativa para el imaginario social ya que encierra a las mujeres en modelos claustrofóbicos que provocan ansiedad e inseguridad. Algunas críticas argumentan también que en el período actual, sobre todo en series de televisión, ha surgido un nuevo modelo (WALTERS y HARRISON: 2014) de «madres aberrantes»⁵ que no cumplen con los modelos sacrificiales tradicionales pero que, sin embargo, no son castigadas narrativamente como ocurría en períodos anteriores. Este tipo de modelo puede ser menos opresivo para las mujeres, pero, por el momento, se da más en la televisión que en el cine.

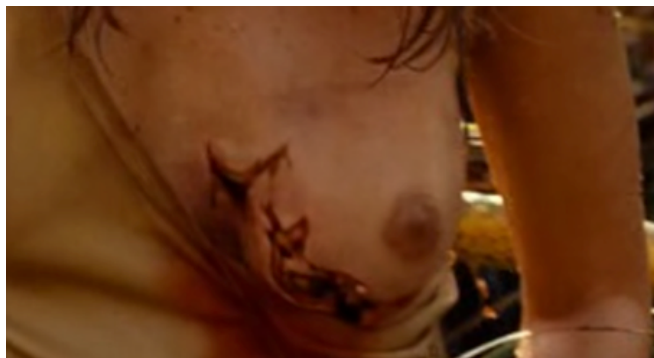
2. APETITO POR LA DESTRUCCIÓN: FEMINISMO, CINE DE CATÁSTROFES Y LAS METÁFORAS DE LA CRISIS ECONÓMICA

La estrategia de marketing de *Lo imposible* estuvo basada en que era la historia real de la familia Álvarez-Belón. María Belón mantuvo un papel muy activo en el guión, en el rodaje y en la difusión concediendo multitud de entrevistas en distintos medios. Tunzelmann (2012) en *The Guardian* exponía: «la familia real en cuyas experiencias se basa

la película es española. María Belón, homóloga en la vida real de María Bennett, está acreditada en la producción como participante en la historia»⁶. La mezcla que se produjo entre los relatos de la prensa y los que María Belón iba dando, acabaron limitando la crítica cultural y cinematográfica, que a duras penas iba más allá de contrastar las experiencias reales que había vivido la familia con lo que mostraba la película. Por ejemplo, no se trató una cuestión importante: la relación de este film con el género de catástrofes, a pesar de que el género en el que se inscribe un producto cultural actúa como un marco de significado que debemos tener siempre en cuenta cuando hacemos interpretaciones de los textos. En el caso de *Lo imposible*, este marco necesita ser explicado.

La historia del cine de catástrofes se inició en los años setenta con títulos como *Aeropuerto* (Airport, George Seaton, Henry Hathaway, 1970), *La aventura del Poseidón* (The Poseidon Adventure, Ronald Neame, Irwin Allen, 1972) o *El coloso en llamas* (The Towering Inferno, John Guillermin, 1974). La acción se desarrollaba en estas películas alrededor de una catástrofe colectiva provocada por algún desarrollo tecnológico. Helen Hanson (2006: 128-129) subraya la presencia de un héroe masculino y blanco que articula la mayoría de respuestas colectivas al desastre. Eso nos permite una lectura política ya que se refuerzan los valores individuales y el valor familiar. Hoberman (2003, 17) señalaba también que esas películas tenían un punto reconfortante también al celebrar «la virtud inherente del americano medio, decente y cotidiano, vinculando sus habilidades de supervivencia a los roles de género tradicionales y a los valores morales convencionales»⁷.

Cynthia Belmont (2013) añade una perspectiva de género a los análisis de las películas de catástrofes de los años noventa, afirmando que en ellas podemos ver a heroínas que van perdiendo el poder conforme avanza la cinta (*Armageddon*, Michael Bay, 1998), y a las que incluso en muchas ocasiones se las considera culpables de la catástro-



Lo imposible (Juan Antonio Bayona, 2012)

fe. Narrativamente esa pérdida de poder femenino rima y conecta con los esfuerzos del protagonista masculino por dominar una naturaleza salvaje que intenta destruir *the American way of life*.

La idea de la supervivencia unida a la rehabilitación de roles de género nos lleva a la problemática y ambivalente idea de la maternidad: «los films de catástrofes a menudo conciben la naturaleza como femenina, como una madre —que, en este caso, no sería alguien amoroso que merece nuestro amor recíproco, sino más bien un adversario alienado en una batalla entre el bien y el mal—»⁸ (BELMONT, 2013: 358). La ecuación que une en una sociedad patriarcal a la mujer con la naturaleza y a ésta con la maternidad es compleja, porque se relaciona tanto con el régimen de cuidados como con el de castigos aleatorios. Esta reestructuración y fortalecimiento de la familia nuclear tras la catástrofe natural tiene una lectura que la autora relaciona con la literatura religiosa apocalíptica y con el concepto de culpa cristiana o «descontento cósmico con la humanidad» (BELMONT, 2013: 353).

Con respecto a la vinculación del cine de catástrofes con las crisis económicas y especialmente con la surgida en 2008 resulta muy interesante recurrir al artículo de Kirk Boyle (2013) *The imagination of economic disaster. Eco-Catastrophe films of the Great Recession* [El imaginario del desastre económico. Películas de eco-catástrofes de la Gran Recesión] donde expone, usando la teoría del *framing* (LAKOFF y JOHNSON: 1986), que la metáfora de la catástrofe natural fue una de las primeras utilizadas por los responsables políticos para hablar de la crisis bajo la forma de «tormenta perfecta, torbellino, huracán, terremoto, tornado e incendio»¹⁰. Analiza una serie de películas y recurre a las ideas expuestas por Fredric Jameson, como «reificación y utopía en la cultura de masas»¹¹ para ver cómo este tipo de obras participan de los mecanismos sociales y psicológicos de represión/desplazamiento para hablar de cuestiones ecológicas pero también económicas basándose en su planteamiento en el «el poder de atracción de las obras de la cultura de masas ha implicado que tales obras no pueden gestionar ansiedades sobre el orden social a menos que las hayan revivido primero y les hayan dado alguna expresión rudimentaria»¹² (JAMESON, 1979: 144). En este sentido, es importante preguntarnos qué efectos puede tener la crisis en las mujeres españolas en edad de tener hijos. Sin que podamos establecer una correlación directa, lo que vemos es que la natalidad descendió en España desde el año 2008 al año 2012 cuando se estrena la película en un significativo 12,8 % (HUFFINGTON POST, 2013).

3. EL ORIGEN DE LA MATER DOLOROSA

Una de las tesis de nuestro estudio es que en *Lo imposible* se produce la construcción de una imagen conservadora de la madre tanto en el plano narrativo como en el expositivo. En la narración se refuerzan las acciones que conducen al modelo de madre sacrificial, mientras que en la construcción visual de María, se exagera el maquillaje truculento y la gestualidad que la hacen aparecer

como una *mater dolorosa*: ensangrentada, herida y aún así firme en los afectos y los valores maternales.

En la tradición cristiana existen dos estereotipos de madre: la Virgen con el Niño, que transmite tranquilidad y felicidad, y la virgen destrozada por el dolor de la muerte de su hijo, que es la que posee un elemento redentor. Jesús muere para redimir al mundo, y el dolor de María al pie de la cruz, tiene el mismo sentido: le duele el hijo, pero también la humanidad. Tal como afirma Badinter (1991: 225), dolor y maternidad aparecen así asociados al evocar a la madre en términos místicos, ya que el sacrificio maternal está arraigado en la naturaleza femenina. De forma implícita: toda buena madre es una «santa». Una variante de esa figura es la Virgen de los Dolores, en latín *Beata Maria Virgo Perdolens*, reconocida en el sínodo de Colonia de 1413. Desde ese momento, formó parte de los devocionarios (fundamentales en la formación femenina), resaltando el tema de los siete dolores padecidos por la Virgen (representados con siete puñales clavados en el corazón), que escenificaba la profecía de Simeon recogida en Lucas, 2: 35 «y a ti misma una espada te atravesará el alma! — a fin de que queden al descubierto las intenciones de muchos corazones».

En ese modelo de madre sufriente existe un gran peso simbólico, ya que la tradición católica ha reforzado el modelo de la maternidad como suceso doloroso en sí mismo, que procedía ya de la tradición bíblica. «Parirás a tus hijos con dolor» (Génesis, 3: 16), es el castigo a las mujeres por haber comido la fruta del árbol prohibido. La maternidad condena a las mujeres al dolor físico, pero también a que ésta sea su principal función social. Esta negatividad asociada a la concepción y el nacimiento se neutraliza en la representación de la Virgen como madre con el niño en brazos, imágenes de reconocimiento público de la figura de Jesús, que no de su nacimiento. Susan Sontag (2003: 21) señaló que «los sufrimientos que más a menudo se consideran dignos de representación son los que

se entienden como resultado de la ira, humana o divina. El sufrimiento por causas naturales, como la enfermedad o el parto, no está apenas representado en la historia del arte». Por eso precisamente, la representación del dolor espectacular brilla en las representaciones de las mártires barrocas, ya que, como afirma Mercedes Alcalá (2012: 2), el mostrar los cuerpos heridos de las mujeres es una muestra del poder masculino sobre ellas.

Esa idea de la madre sacrificada pasa intacta del imaginario cristiano medieval a la Modernidad y está presente tanto en Rousseau como en Freud que «con ciento cincuenta años de distancia elaboran una imagen de la mujer singularmente coincidente: destacan su sentido de la abnegación y el sacrificio» (BADINTER, 1991: 225), es decir, ellas no son heroínas por el uso de la fuerza, sino por su capacidad de sacrificio y de soportar, impasibles, el sufrimiento. Las heroínas lo son por entregarse a los demás y mostrar su dolor en público sin reparos ni contención. Desde este contexto podemos leer la presencia de una madre en nuestra película que es herida y resiste sus sufrimientos mientras protege a su hijo en búsqueda del resto de su familia, desarrollando el esquema que Molly Haskell (1987) plantea en su clásico estudio sobre el rol de la mujer en el melodrama clásico: se sacrifica, sufre y se redime.

4. ANÁLISIS NARRATIVO Y VISUAL DE LO IMPOSIBLE

La forma en que se cuentan los sucesos en la película es muy parecido a la forma de las crónicas periodísticas. Los protagonistas son personas blancas, mientras que las víctimas asiáticas a las que Dhiraj Murth (2011: 1-12), llamó «víctimas subalternas» del post-colonialismo, parecen formar parte del decorado. Se eluden las explicaciones generales y se narra la tragedia a través de una sola familia (GALTUNG y HOLMBOE 1965: 66-84), suponiendo que el público gusta más de las historias concretas e incluso morbosas en sus detalles.

Los referentes visuales han sido las imágenes publicadas en la prensa sobre el tsunami y las películas de catástrofes. ¿Cuántos de sus presupuestos podemos identificar en la cinta? La primera coincidencia narrativa es que la catástrofe natural se produce en un entorno exótico donde descansa una élite internacional global, y el lujo actúa como una contraposición tonal al caos, donde el bienestar desaparece. El tsunami es una metáfora simplificadora de la compleja crisis económica mundial que se inició en 2008 y que verbaliza el padre de la familia manifestando su miedo a perder su puesto de trabajo.

Otro elemento conservador de la película es que las víctimas locales aparecen solo de forma colateral, y las historias que se cuentan son siempre las de personas occidentales. Se borran las referencias locales y se sustituyen por detalles familiares concretos. El crítico de *The Guardian*, Tunzelmann (2012), decía que: «la historia de la familia Álvarez-Belón es emocionante, dramática y verdadera, y no hay razón para que no sea contada; pero es una pena que la película excluya cualquier reconocimiento significativo de las víctimas asiáticas del desastre mientras lo hace»¹³. Es significativo que las diferencias sociales vuelvan a aparecer al final de la película, cuando la familia es puesta a salvo y se aleja de las contingencias ocurridas en un país subdesarrollado.

Las menciones a la posición social, al trabajo del padre o a las inquietudes laborales de la madre, o las referencias a sus sufrimientos físicos posteriores son importantes, ya que la película construye su posición política articulando un gran evento (el tsunami) con respecto a un pequeño evento (las vicisitudes vitales y la dramática separación de la familia). A ese respecto nos remitirnos al ensayo de Žižek (2007), donde el filósofo analiza películas de catástrofes como si fueran dramas familiares: «las películas más alejadas de los dramas familiares son las películas de catástrofes, que no pueden



Lo imposible (Juan Antonio Bayona, 2012)

sino fascinar al espectador con una espectacular representación de un evento aterrador de inmensas proporciones»¹⁴.

Es significativa la constante alusión que hacen los personajes a la vuelta a las raíces, sin definir cuáles son, cuando además se han sustituido los actores españoles por anglosajones. Durante las primeras secuencias y en una conversación que precede al tsunami, María expone la necesidad de «volver a casa» relacionándola con la posibilidad de volver al trabajo, subvirtiendo así el significado que tradicionalmente «volver al hogar» ha tenido para las mujeres. La propuesta no agrada a Henry quien afirma «ya lo hablaremos», momento en el que sucede la tragedia. Tras la devastadora ola el tema de regresar al hogar reaparece casi inmediatamente en la angustiosa secuencia de supervivencia cuando, después de los necesarios gritos de auxilio («dame la mano» o «agárrate»), Lucas le pregunte repetidamente a su madre «¿Podemos

regresar a casa? Tengo miedo». Dicho de otro modo, en ese proceso catastrófico el tsunami ha cambiado el significado de «volver a casa», que pasa de estar vinculado a la independencia femenina, a ser sustituido por los tradicionales conceptos de seguridad y estabilidad hacia los hijos.

El tsunami ocurre justo cuando María expone a su marido la posibilidad de trabajar. Si tenemos en cuenta que el cine de catástrofes suele subrayar el motivo correctivo de la tragedia haciéndola coincidir con un acontecimiento moralmente reproducible, podemos deducir que el tsunami y el papel de la mujer están relacionados de un modo muy estrecho. No se trata tanto de una crítica a una madre desafecta (cuando el recepcionista del hotel se entera de que ella es médico y ha dejado su trabajo para cuidar a sus hijos, él responde: «ya veo, la han ascendido») como un reflejo de una maternidad suave, que duda de su destino y que será exacerbada por la tragedia. En ese sentido la tragedia del tsunami jugaría en palabras de Žižek (2007) las mismas funciones que un «mediador efímero» cuya función es restablecer su sentido de identidad y propósito en la vida, su imagen propia (...); una vez que su trabajo está hecho, puede desaparecer»¹⁵.

Estamos ante una película en la que se manejan los recursos visuales propios de las películas de catástrofes, pero que integra elementos propios del cine religioso. En *Lo imposible* vemos escenas que recuerdan la imaginería de la expulsión del paraíso, la Virgen con el Niño e incluso la salvación de Moisés de las aguas del Nilo (WRIGHT, 2013: 58). En la cinta la familia es expulsada del bienestar y en ese trance, la madre suave y posmoderna pasa a vivir una maternidad dolorosa y atávica. Esto nos sitúa ante una lectura de género altamente problemática. «Mamá, no puedo verte así», le dice su hijo cuando ve las heridas de la pierna y el pecho, retirando la mirada. Tal como dice Susan Sontag (2003: 21), «la apetencia por las imágenes que muestran cuerpos dolientes es casi tan viva como el deseo por las que muestran cuerpos des-

nudos. Durante muchos siglos, en el arte cristiano las descripciones del infierno colmaron estas dos satisfacciones elementales».

Si en los primeros minutos estamos ante una figura femenina que posee los elementos de una Eva concupiscente, tentadora y de belleza sensual, con los efectos del tsunami, los elementos pertenecientes a Eva desaparecen y se abraza la adopción de la figura de la *mater dolorosa* para representar al cuerpo de María. Este giro hace que la veamos siempre llena de cortes, los ojos amoratados y con heridas sangrantes. El cuerpo de María es arrastrado, operado, llega a vomitar sangre, barro e incluso es dada dos veces por muerta. Desde que ocurre el desastre, es el espectáculo del dolor y del sufrimiento, expuesto a la mirada de su hijo y de los espectadores a través de la cámara que se detiene de manera apresurada pero precisa para mostrarnos detalles como las llagas o el anillo de bodas. Esta especie de trasfiguración del cuerpo de la protagonista como espectáculo de dolor ajeno estaría relacionado, según Sontag (2002: 43), con el pensamiento religioso, que es el que «vincula el dolor al sacrificio, el sacrificio a la exaltación», haciéndonos en este caso más fuertes en nuestras flaquezas, especialmente en aquellas relacionadas con nuestros roles de género.

Esta imagen se ajusta también al modo en que la prensa internacional plasmó genéricamente la noticia del tsunami. Tal y como recoge un artículo de Marilyn Childs (2006), las mujeres fueron representadas por la prensa como la personificación de la víctima universal de un desastre: llorosas, atormentadas y sobrepasadas por la situación, mientras que los varones aparecían carentes de emociones pero provistos de acción: participando en labores de rescate o ayudando a otras víctimas. Del mismo modo, el estudio de Porismita Borah (2009) sobre cómo los periódicos norteamericanos retrataron el tsunami del Océano Índico en comparación con el huracán Katrina, expuso que la imagen más utilizada de periódicos como el *Washington Post* con respecto al primer acontecimien-

to fue el de la fotografía de una madre llorando los cadáveres de sus hijos. Así mismo, en su estudio sobre el impacto del tsunami en la prensa inglesa, Tracey Skelton (2006) subraya la cantidad de historias que pudo encontrar en la prensa de madres que intentaron agarrar a sus hijos perdiéndolos en las olas. Todas estas historias y ansiedades alrededor de niños muertos o desaparecidos subrayan el papel de la maternidad. Las mismas estrategias audiovisuales estamos viendo en la película, por ejemplo cuando María y Lucas encuentran a un niño flotando en barro y lo llevan consigo de una forma muy melodramática. Mary Ann Doane (1987: 73) dice que «los melodramas maternos son escenarios de separación, de separación y retorno o de separación amenazada —dramas que desarrollan todas las permutaciones posibles de la relación madre/hijo—»¹⁶.



Lo imposible (Juan Antonio Bayona, 2012)

Del mismo modo que ocurrió con las mujeres afectadas por el tsunami que la prensa retrató, la figura de María en la película está esencializada: no es una mujer, es solo una madre. Es un vehículo exclusivo de sufrimiento y sacrificio que se nos muestra en los planos cortos de la cara, de las heridas sangrantes que se ven muy rápidamente pero de forma constante y que la van dibujando como una heroína resistente a los dolores físicos. María se va debilitando agónicamente ante nuestros ojos, en la misma medida que se va adquiriendo

mayor fortaleza moral. Es un personaje santificado por su dignidad ante el sufrimiento.

Para nosotros, la *mater dolorosa* es algo más que un referente visual dentro de *Lo imposible* ya que articula y resume todos los discursos narrativos y visuales sobre la protagonista que acaban fundiéndose en un personaje tan simple que roza el estereotipo, y tan complejo como para ser el resultado de una larga tradición cultural. Es debido a su condición de representación quintaesenciada de la madre, y por utilizar una expresión de Bandler (1991), una figura relacional en la que se centran distintos focos ideológicos y culturales entre ellos los cinematográficos. Esta maternidad superlativa la podríamos relacionar con el texto de McCormick (2010) en el que analiza las dos formas extremas de maternidad en los melodramas clásicos: las madres superlativas y las que fallan a su descendencia: «en las películas de ‘supermadres’ que produce Hollywood en el siglo xxi, las madres tienen que probar su valía una vez más, ya no frente a maridos insensibles, el racismo, las limitadas oportunidades de empleo o cuestiones similares, sino contra terroristas, lo sobrenatural y extraterrestres del espacio exterior»¹⁷ (2010: 144-145).

En todos esos nuevos escenarios, tal y como ocurre en el del tsunami de *Lo imposible*, se castiga a las madres en la pantalla mientras que se refuerzan ideales de una super-maternidad que es capaz de superar todo tipo de adversidades.

María es la madre de tres hijos a los que cuida por igual, pero que, una vez ocurrido el desastre y de manera harto significativa, su papel de madre se concentra en la relación con su hijo mayor, Lucas, quien, pasados los primeros momentos, toma el papel de varón-protector de María en una relación ambivalente: mientras se encuentra con los hermanos es uno más en los juegos, pero en el momento que se desencadena la tragedia pasa a encarnar la relación esencial madre-hijo, una relación de cuidados que exige que en algún momento sea reversible y que el niño pueda convertirse en



Lo imposible (Juan Antonio Bayona, 2012)

hombre capaz de cuidar a su madre. Por otro lado, en las secuencias que ocurren en el hospital, María, a pesar de dedicarse a la medicina, proyecta sus cuidados de carácter maternal ¾realizar recados, conectar familiares, hacer trabajo emocional¾ a través de su hijo Lucas. Este hecho introduce una interesante tensión entre los procesos de identificación-separación madre/hijo que según Doane (1987) están en la base del melodrama maternal clásico. De este modo podemos considerar a *Lo imposible* como una historia de aprendizaje y crecimiento, una *Bildungsroman* donde el niño acaba convertido en héroe al traspasar una serie de pruebas, siendo la más importante librarse de la dependencia de la madre. Al hilo de esta argumentación resulta interesante la comparación que hace Doane (1987: 90) de la literatura para jóvenes y los melodramas ya que «los niños y las mujeres son ‘presujetos’; se les niega el acceso a la subjetividad total otorgado al varón adulto en una cultura patriarcal»¹⁸. Aunque con una diferencia sustancial: mientras el héroe de la literatura juvenil siempre alcanza una completa subjetividad, la

heroína melodramática siempre espera ya que «no tiene lugar *Bildung* alguno»¹⁹.

María es la víctima que no articula ninguna salida a la situación de crisis salvo el rescate de otro niño (Daniel), acción que acaba repercutiendo en su condición de madre frente al espacio narrativo de Henry, más breve pero activo: un mundo de varones que colaboran enérgicamente en la búsqueda de los familiares. María es la madre sufriente y Henry el rescatador herido y cada uno se ajusta a un estereotipo de género que mantiene intactos los roles tradicionales de la estructura de la pareja, que tras un breve titubeo sobre su consistencia («podría volver a trabajar») son repuestos brutalmente por la catástrofe que podemos leer como desaprobatoria. La pasividad materna de María es un modo de devolver orden al caos que se ha producido y que se ejemplifica en las escenas en las que Lucas toma el papel de varón dominante y comienza a tomar decisiones prácticas y donde, sin embargo, la madre sigue siendo el referente moral para él: cuando oyen la voz de Daniel, Lucas no quiere prestarle atención, sin embargo, su madre le obliga a ir a rescatarlo. Ya en el hospital, María, transformada en madre universal, pregunta de nuevo por Daniel, y ella misma anima a su hijo a convertirse en una persona útil para el grupo.

Como decíamos antes, en el cine los modelos de *buenas madres* cobran significado en contraposición a los modelos de *malas madres*. Sin embargo, ninguno de ellos es un modelo estable. Tal como argumenta Sarah Arnold (2013) desde el psicoanálisis, las buenas madres son un constructo cultural que, sin embargo, suelen ser eclipsadas, tal como ocurre en *Lo imposible*, por la figura del padre: «la Buena Madre suele estar eclipsada por un agente más poderoso: el padre, que, o bien amenaza o bien protege a la familia. La Buena Madre mantiene ciertos elementos básicos: generosidad y sacrificio, y, además, siempre se caracteriza por su determinación en relación con la figura paterna. Su capacidad para nutrir depende del tercer mandato del padre»²⁰ (2013: 13).

El padre es el elemento activo de la trama que conquista un espacio adverso característico del cine de aventuras y la madre representa el elemento pasivo que espera ser rescatada por su marido. María es el elemento sufriente, confinado e impotente del melodrama, cuyo *pathos* es reforzado según Mary Ann Doane «por la desproporción entre la debilidad de la víctima y la gravedad del peligro»²¹ (1987: 73).

María es la madre que resume el nuevo «destino femenino» de las mujeres en este período de crisis (BADINTER: 2011: 11) iniciado en el año 2008. No es la primera vez que se produce este retroceso en el siglo xx. Susan Fludi (1991) estudió también el retroceso («blacklash») ocurrido durante los años ochenta en Estados Unidos, y también en el período posterior al 11-S (FALUDI, 2009), momentos en los que los medios de comunicación fomentaron el desarrollo de ideas conservadoras respecto a los roles que deben cumplir cada uno de los géneros. Finalmente la crisis económica de 2008 ha vuelto a despertar el fantasma de la maternidad omnipotente a través de discursos de la «nueva domesticidad»²² (MATCHAR, 2013) donde el renovado interés por las crianzas naturales y de apego (GONZÁLEZ, 2003) se combinarían con soluciones personales de muchas mujeres que *optan* por mantenerse muy apegadas a lo doméstico. Ese renovado interés por crianzas más tradicionales dentro de una situación de crisis económica nos aportan una nueva luz bajo la que examinar las heridas de María. Un personaje cuyo esencialismo esconde la frustrante domesticidad asociada con los cuidados (FRIEDAN, 2009), y cuya heroicidad moral no hace sino que aumentar la ansiedad que produce en las mujeres esas imágenes de maternidad total (WARNER, 2005).

5. CONCLUSIONES

El personaje central de *Lo imposible* es una madre que a lo largo de la trama sufre una transformación: de ser una madre común se va convirtien-

do ante los ojos de los espectadores en una *Mater dolorosa*. Para ello se ponen en marcha estrategias representativas propias de las películas de catástrofes incluidos sus rasgos moralistas y religiosos. El terror a la expulsión del paraíso o el miedo a la naturaleza como instrumento de venganza de un dios vengador están explícitos en el texto audiovisual.

La tragedia del tsunami en 2004 se transforma en la película en un suceso atemporal, y el drama humano general se esencializa en una sola familia, blanca, burguesa y occidental. La crisis económica pero también social y familiar late en el fondo de la tragedia. La solución narrativa que se plantea ante esa situación de crisis generalizada es una vuelta a los valores tradicionales de la familia, en la que la figura de la madre se expresa en un comportamiento de sacrificio ilimitado. Esa expresión se materializa por dos vías: en el desarrollo narrativo de las acciones que van ocurriendo, pero también se van inscribiendo en el cuerpo de la mujer-madre que se va transformando ante nuestros ojos en un cuerpo herido, desgarrado, exhausto... un cuerpo permanentemente ensangrentado y al borde de la muerte. Esa forma de hablar de la maternidad recuerda la tradición artística propia del mundo católico de representar a la Virgen como madre trágica ante el calvario de su hijo. Por extensión, todas las madres tienen ante sí una asociación implícita entre la maternidad y la santidad femenina.

La madre hiperbólica cuya principal función es la de soportar el dolor es el elemento más espectacular de la película. Un espectáculo visual tradicional y posmoderno que juega con los referentes culturales y que es aleccionador, al estar ligado a una situación de crisis. Un mecanismo que, encontrando eco en las representaciones de víctimas reales de las noticias de prensa y televisión, convierte a todas las mujeres en madres y a todas las madres en víctimas sufrientes, que nos sorprende por su repetición en medios tan diferentes. La coincidencia en el uso de la *Mater dolorosa* en

dos regímenes visuales y narrativos tan distintos como son el cine de catástrofes y las imágenes de la prensa generalista nos ha puesto sobre aviso acerca de cuales podían ser las repercusiones de esa centralidad materna y cómo podrían actuar en relatos de crisis.

La película centra su atención narrativa sobre la relación entre la madre y el niño, verdaderos protagonistas del film, revitalizando los esquemas del melodrama clásico que se mezclan con el tremendismo del cine de catástrofes y que se confirman en el completo sometimiento de la mujer a la familia y en no otorgarle más evolución que su aceptación dolorosa de la maternidad como anulación de la acción. La visión que presenta la película de la feminidad está basada en una maternidad tan exclusiva, pasional y exigente que solo puede ser sacrificial. Este tipo de discursos puestos en circulación por la prensa generalista pero subrayados por la ficción recuperan la idea de que el desarrollo personal y la trayectoria vital de las mujeres están basados en su tarea de madres, consolándolas así de un mundo en crisis que no favorece el acceso a la igualdad y la justicia social y representativa.

En todo caso, podemos preguntarnos por el significado de esta película en un contexto sociológico muy complicado para las mujeres que quieren ser madres. La realidad es que tenemos un índice de fecundidad en España de los más bajos del mundo (1,33 hijos por mujer), y la edad media para tener el primer hijo rebasa los treinta y un años. Está claro que la crisis ha repercutido de forma negativa en estos índices. Lo que se nos dice en esta película choca de forma paradójica con la realidad de muchas mujeres que no pueden ser madres porque no tienen trabajo, recursos económicos o tienen en todo caso pocos apoyos para llevar adelante la conciliación entre la vida pública y la privada. ■

NOTAS

- 1 En el original: «We are in the midst of once-in-a-century credit tsunami». Traducción de la edición.
- 2 En el original: «acceleration of the negative economic and fiscal metrics that plagued advanced and major emerging economies in 2011». Traducción de la edición.
- 3 En el original: «double-dip recession». Traducción de la edición.
- 4 En el original: «that women's deathbed and hospital-bed scenes in contemporary cinema validate anew the maternal role and the figure of the mother transporting the woman-centered discursive space of melodrama into narrative terrain often hostile to women's presence». Traducción de la edición.
- 5 En el original: «aberrant mothers». Traducción de la edición.
- 6 En el original: «The real family on whose experiences the film is based is Spanish. Maria Bennett's real-life counterpart, María Belón, has a story credit on this production». Traducción de la edición.
- 7 En el original: «the inherent virtue of decent, everyday Middle Americans, linking their survival skills to traditional gender roles and conventional moral values». Traducción de la edición.
- 8 En el original: «disaster films often envision nature as female, as a mother — in this case, not a loving one who deserves our love in return, but rather an alienated adversary in a battle of good and evil». Traducción de la edición.
- 9 En el original: «cosmic displeasure with humanity». Traducción de la edición.
- 10 En el original: «perfect storm, whirlpool, hurricane, earthquake, tornado and wildfire». Traducción de la edición.
- 11 En el original: «reification and utopia in mass culture». Traducción de la edición.
- 12 En el original: «drawing power of the works of mass culture has implied that such works cannot manage anxieties about the social order unless they have first revived them and given them some rudimentary expression». Traducción de la edición.

- 13 En el original: «The Álvarez-Belón family's story is moving, dramatic and true, and there's no reason it shouldn't be told; but it's a shame that that the film excludes any meaningful acknowledgment of the disaster's Asian victims while doing so». Traducción de la edición.
- 14 En el original: «The films which are furthest from family dramas are catastrophe films, which cannot but fascinate the viewer with a spectacular depiction of a terrifying event of immense proportions». Traducción de la edición.
- 15 En el original: «'vanishing mediator' whose function is to restore her sense of identity and purpose in life, her self-image (...); once his job is done, he can disappear». Traducción de la edición.
- 16 En el original: «maternal melodramas are scenarios of separation, of separation and return or of threatened separation —dramas which play out all the permutations of the mother/child relation». Traducción de la edición.
- 17 En el original: «'Supermother' films coming out of Hollywood in the twenty-first century thus far feature mothers having to prove their mettle once again, no longer against insensitive husbands, racism, limited employment opportunities, and the like, but rather against terrorist, the supernatural, and aliens from outer space». Traducción de la edición.
- 18 En el original: «both boys and women are 'presubjects'; they are denied access to the full subjectivity bestowed on the adult male within a patriarchal culture». Traducción de la edición.
- 19 En el original: «no *Bildung* takes place». Traducción de la edición.
- 20 En el original: «the Good Mother is more often than not over-shadowed by a more powerful agent: the father, who either treatens or secures the family. The Good Mother retains certain core elements such as selflessness and sacrifice, yet she is always determined in relation to a paternal figure. Her ability to nurture is dependent upon the third term of the father». Traducción de la edición.
- 21 En el original: «by the disproportion between the weakness of the victim and the seriousness of the danger». Traducción de la edición.
- 22 En el original: «New Domesticity». Traducción de la edición.

REFERENCIAS

- ALCALÁ, Mercedes (2012). Ideología y violencia sexual: el cuerpo femenino subyugado según Rubens y Cervantes. En *ehumanista Journal of Iberian Studies*, 1 [online]. Recuperado de <<http://www.ehumanista.ucsb.edu/Cervantes/volume%201/index.shtml>> ISSN 1540 5877.
- ADDISON, Heather, GOODWIN-KELLY, Mary Kate, ROTH, Elaine (2009). *Motherhood Misconceived: Representing the Maternal in US Films*. Albany: SUNY Press.
- ANDERSON, John (2012). A will to live when the odds prove overwhelming. *Variety*. Recuperado de <<http://variety.com/2012/film/news/a-will-to-live-when-the-odds-prove-overwhelming-1118061969/>>.
- ARNOLD, Sarah (2013). *Maternal Horror Film. Melodrama and Motherhood*. Londres: Palgrave.
- ATIENZA, Belén, AUGUSTÍN, Álvaro, BARROIS, Ghislain, HERMIDA, Sandra, LÓPEZ LAVIGNE, Enrique, ORTIZ DE ARTIÑANO, Jaime, UGARTE, Javier (productores) y BAYONA, Juan Antonio (director). (2012). *Lo imposible* [película]. España, Estados Unidos: Apaches Entertainment, Telecinco Cinema.
- BADINTER, Elisabeth (1991). *¿Existe el instinto maternal? Historia del amor maternal. Siglos XVII al XX*. Barcelona: Paidós.
- BADINTER, Elisabeth (2011). *La mujer y la madre*. Madrid: La esfera de libros.
- BELMONT, Cynthia (2007). Ecofeminism and the natural disaster heroine. *Women's Studies: An interdisciplinary journal*, 36, 349-372.
- BRANDI Nicole (2010). *Analyzing Canadian Print Media Coverage of the 2004 Southeast Asian Tsunami*. Trabajo final de master de periodismo. Vancouver: University of British Columbia [online]. Recuperado de <https://circle.ubc.ca/bitstream/handle/2429/24890/ubc_2010_spring_cowen_brandi.pdf?sequence=1>.
- BOYLE, Kirk (2013) The imagination of economic disaster. Eco-Catastrophe films of the Great Recession. En K. BOYLE y D. MROZOWSKI (eds), *The Great Recession in Fiction, Film, and Television*. Lanham: Lexington Books (Kindle edition).
- BORAH, Porismita (2009). Comparing visual framing in newspapers: Hurricane Katrina Versus Tsunami. *Newspaper Research Journal*, 30, 1.

- BROCKWAY, Robert W. (1993). *Myth from the Ice Age to Mickey Mouse*. Albany: SUNY Press.
- BUTLER, Judith (2004). *Precarious Life: The Powers of Mourning and Violence*. Nueva York: Verso.
- CHILDS, Marilyn, (2006). Not Through Women's Eyes: Photo-essays and the Construction of a Gendered Tsunami Disaster. *Disaster Prevention and Management*, 15, 1: 1, 202-212.
- CIRLOT, Juan E. (2004). *Diccionario de símbolos*. Madrid: Siruela.
- CHODOROW, Nancy (1984). *El ejercicio de la maternidad*. Barcelona: Gedisa.
- DOUGLAS, Susan, MICHAELS, Meredith (2004). *The Mommy Myth: The Idealization of Motherhood and How It Has Undetermined Women*. Nueva York: Free Press.
- EYER, Diane E. (1995). *Vinculación madre-hijo: una ficción científica*. Barcelona: Herder.
- FALUDI, Susan (2009). *La pesadilla terrorista. Miedo y fantasía en Estados Unidos después del 11-S*. Barcelona: Anagrama.
- FALUDI, Susan (1991). *Reacción. La guerra no declarada contra la mujer moderna*. Barcelona: Anagrama.
- FILGER, Sheldon (2012). Global Economic Crisis 2012, *Huffington Post*. Recuperado de <http://www.huffingtonpost.com/sheldon-filger/global-economic-crisis-2012_b_1179740.html>.
- FISHER, Lucy (1996). *Cinematernity: Film, Motherhood, Genre*. Princeton: Princeton University Press.
- FRIEDAN, Betty (2009). *La mística de la feminidad*. Madrid: Ediciones Cátedra
- FREASEY, Rebeca (2012). Absent, Ineffectual and Intoxicated Mothers: Representing the maternal in teen television. *Feminist Media Studies*, 12, 1, 156-159.
- GALLAGHER, Mark (2009), "Be Patient, Dear Mother... Wait for me". The neo-infirmity film, female illness and contemporary cinema. *Feminist Media Studies*, 9, 2, 209-225.
- GALTUNG, Johan, MARI RUGE, Holmboe (1965). The Structure of Foreign News. The presentation of the Congo, Cuba and Cyprus Crises in Four Norwegian Newspapers. *Journal of International Peace Research*, 2, 1: 64-90.
- GILLIGAN, Carol (2008). *Une voix diferente*. París: Flammarion.
- GOKAY, Bulent (2012). UK Economy Falls into Double-Dip Recession. *Global Research*. Recuperado de <<http://www.globalresearch.ca/uk-economy-falls-into-double-dip-recession/5313842>>.
- GONZÁLEZ, Carlos (2003). *Bésame mucho: cómo criar a tus hijos con amor*. Baelona: Temas de Hoy.
- HAYS, Sharon (1998). *Las condiciones culturales de la maternidad*. Barcelona: Paidós.
- HANSON, Helen (2006). Disaster Movies. En: L. R. WILLIAMS, M. HAMMOND (eds.), *Contemporary American Cinema*. New York: Open University Press.
- HYNDMAN Jennifer (2008). Feminism, Conflict and Disasters in Post-tsunami Sri Lanka. *Gender Technology and Development*, 12, 1, 101-121.
- HOBERMAN, James L. (2003). *The Magic Hour: Film at Fin de Siècle*. Filadelfia: Temple University Press.
- HORKHEIMER, Max, ADORNO, Theodor W. (2002). *Dialectic of Enlightenment filosofical fragments*. Redwood City: Stanford University Press.
- HORMIGOS VAQUERO, Montserrat (2010). La casa maldita y la escena primaria. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 9, 86-92.
- JAMESON, Fredric (1979). Reification and Utopia in Mass Culture. *Social Text*, 1, 130-148.
- JUNG, Carl Gustav (2002). *Arquetipos e inconsciente colectivo*. Madrid: Trotta.
- KAPLAN, E. Ann (1992). *Motherhood and Representation: The Mother in Popular Culture and Melodrama*. Nueva York: Routledge.
- KENNEDY, Kathleen, LORENZ, Robert, MARSHALL, Frank, MOORE, Tim, MORGAN, Peter, SPIELBERG, Steven, BERNARD, John (productores), EASTWOOD, Clint (productor y director). (2011). *Más allá de la vida (Hereafter)* [película]. Estados Unidos: Warner Bros. Pictures, Malpaso Productions, The Kennedy, Marshall Company.
- LAKOFF, George, JOHNSON, Mark (1986). *Las metáforas en las que vivimos*. Madrid: Catedra.
- LEONHARDT, David (2012). Coming Soon: "Taxmageddon". *The New York Times*. Recuperado de <<http://www.nytimes.com/2012/04/15/sunday-review/coming-soon-taxmageddon.html>>.
- MATCHAR, Emily (2013). *Homeward Bound. Why Women Are Embracing the New Domesticity*. Nueva York: Simon & Schuster.

- MALIK, Shiv, BARR, Caelainn, HOLPUCH, Amanda (2016). US Millennials Feel More Working Class Than Any Other Generation. *The Guardian*. Recuperado de <<https://www.theguardian.com/world/2016/mar/15/us-millennials-feel-more-working-class-than-any-other-generation>>.
- McCORMICK, Adrienne (2010). Supermothers on Film: or Maternal Melodrama in the Twenty-first Century. En A. O'REILLY (Ed.), *Centry Motherhood: Experience, Identity, Policy, Agency*. Nueva York: Columbia University Press.
- MORIN, Rich, KOCHHAR, Rakesh (2014). Despite recovery, fewer Americans identify as middle class. *Pew Research Center*. Recuperado de <<http://www.pewsocialtrends.org/2012/09/10/a-third-of-americans-now-say-they-are-in-the-lower-classes/>>.
- MORIN, Rich, MOTEL, Seth (2012). A Third of Americans Now Say They Are in the Lower Classes. *Pew Research Center*. Recuperado de <<http://www.pewsocialtrends.org/2012/09/10/a-third-of-americans-now-say-they-are-in-the-lower-classes/>>.
- MPAA (2012). *Theatrical market statistics 2012*. Recuperado de <<http://www.mpa.org/wp-content/uploads/2014/03/2012-Theatrical-Market-Statistics-Report.pdf>>.
- MURTHY, Dhiraj (2011). New Media and Natural Disasters, Blogs and the 2004 Indian Ocean Tsunami. *Information, Communication & Society*, 16, 7, 1-17.
- RYAN Michael, KELLNEM Douglas (1990). *Camera Politica: The Politics and Ideology of Contemporary Hollywood Film*. Bloomington: Indiana University Press.
- ROSENBERG, Jerry M. (2012). *The Concise Encyclopedia of The Great Recession 2007-2012*. Lanham: The Scarecrow Press.
- RUBIN, Miri (2009). *Mother of God: A History of the Virgin Mary*. New Haven: Yale University Press.
- SCHECHTER, Harold (1980). *The New Gods: Psyche and Symbol in Popular Art*. Madison: Popular Press.
- SKELTON, Tracey (2006). Representations of the "Asian Tsunami" in the British Media. *Asian MetaCentre Research Paper Series*, University of Singapore. Recuperado de <<http://www.populationasia.org/Publications/RP/AMCRP21.pdf>>.
- SIEBERT KAWAKAMI, H., THOMBRE, A. (2006) The Evolving Genre of "Our Lady of Guadalupe": A Feminist Analysis. *Texas Speech Communication Journal*, 30, 2, 121-133.
- SONTAG, Susan (2004). *Ante el dolor de los demás*. Madrid: Santillana.
- SONTAG, Susan (2007). *Contra la interpretación y otros ensayos*. Madrid: Debolsillo.
- THORNTON, Davi (2014). Transformations of the Ideal Mother: The Story of Mommy Economicus and Her Amazing Brain. *Women's Studies in Communication*, 37, 271-291.
- TUNZELMANN, Alex Von (2012). The Impossible submerges the true impact of the tsunami. *The Guardian*. Recuperado de <<https://www.theguardian.com/film/film-blog/2013/jan/03/reel-history-the-impossible>>.
- WALTERS, Suzannna Danuta, HARRISON, Laura (2014). Aberrant mothers in contemporary culture. *Feminist Media Studies*, 14, 1, 38-55.
- WARNER, Judith (2005). *Perfect Madness: Motherhood in the Age of Anxiety*. Nueva York: Riverhead.
- WEISSMANN, Jordan (2012). Eurogeddon: A Worst-Case Scenario Handbook for the European Debt Crisis. *The Atlantic*. Recuperado de <<http://www.theatlantic.com/business/archive/2012/06/eurogeddon-a-worst-case-scenario-handbook-for-the-european-debt-crisis/258368/>>.
- WHITNEY, Allison (2007). Race, Class and the Pressure to Pass in American Maternal Melodrama: The Case of Stella Dallas. *Journal of Film and Video*, 59.1, 3-18.
- WRIGHT, Terence (2002). Moving Images: The Media Representation of Refugees. *Visual Studies*, 17, 1, 53-66.
- ŽIŽEK, Slavoj (2007). A Pervert's Guide to Family. Recuperado de <<http://www.lacan.com/zizfamily.htm>>.

LA MATERNIDAD CONTEMPORÁNEA ENTRE LA CATÁSTROFE Y EL SACRIFICIO. UN ANÁLISIS DE LO IMPOSIBLE

Resumen

Este texto analiza la imagen de la maternidad que se proyecta en la película española *Lo imposible* (The impossible, Juan Antonio Bayona, 2012) desde dos elementos contextuales diferentes: el cine de catástrofes y el estereotipo de la *Mater dolorosa*. En él se argumenta que la figura de la madre sacrificial responde a un momento específico de crisis económica y social donde las figuras tradicionales de la madre sacrificada y cuidadora aportan seguridad en un universo de incertidumbre generalizada.

Palabras clave

Cinema; *The Impossible*; feminism; disaster; sacrifice.

Autores

Asunción Bernárdez-Rodal (Madrid, 1961) es profesora titular de *Semiótica de los Medios de Masas y Comunicación y Género* de la Universidad Complutense de Madrid. Licenciada en Filología Hispánica y Doctora en Ciencias de la Información. Su último libro es *Mujeres en medio(s). Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género*, publicado en el año 2015 en la Editorial Fundamentos. Ha publicado más de cincuenta artículos sobre cultura mediática en revistas especializadas. Desde hace cinco años es Directora del Instituto Universitario Complutense de Investigaciones Feministas y en la actualidad dirige el Grupo Consolidado de Investigación en Estudios Feministas y de Género de la misma universidad. Contact: asbernar@ucm.es.

Ignacio Moreno-Segarra es licenciado en Historia del Arte y máster en Estudios Feministas por la Universidad Complutense. En la actualidad forma parte del Programa de Formación del Profesorado Universitario del Ministerio de Educación, Cultura y Deporte. Desarrolla sus tareas de investigación en el Departamento de Periodismo III de la Universidad Complutense de Madrid. Ha publicado en distintas revistas y medios de comunicación diversos artículos sobre cine y cultura. Está especializado en el estudio de medios de comunicación y cultura popular. Contacto: igmore01@ucm.es.

Referencia de este artículo

BERNÁRDEZ-RODAL, Asunción, MORENO SEGARRA, Ignacio (2017). La maternidad contemporánea entre la catástrofe y el sacrificio. Un análisis de *Lo imposible*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 171-186.

CONTEMPORARY MOTHERHOOD BETWEEN DISASTER AND SACRIFICE: AN ANALYSIS OF THE IMPOSSIBLE

Abstract

This text analyses the image of motherhood presented in the Spanish film *The Impossible* (2012) based on two different contextual elements: the disaster film and the stereotype of the *Mater dolorosa* (Mother of Sorrows). The argument put forward is that the figure of the sacrificial mother that appears in the film responds to a specific moment of financial and social crisis in which traditional figures of the sacrificing and care-giving mother provide assurance in a world of widespread uncertainty.

Key words

Cinema; *The Impossible*; feminism; disaster; sacrifice.

Authors

Asunción Bernárdez-Rodal is Professor of Mass Media Semiotics and Communication and Gender at Universidad Complutense de Madrid. She holds a bachelor's degree in Hispanic Philology and a PhD in Communication Sciences. Among many other books, she has recently published *Mujeres en medio(s). Propuestas para analizar la comunicación masiva con perspectiva de género* [Women in the Media: Proposals for Analysing Mass Communication with a Gender Perspective]. She has also published more than fifty papers on media culture in specialist journals. For the last five years, she has been Director of the Institute for Feminist Research at Universidad Complutense and currently leads the Interdisciplinary Research Group on Feminist and Gender Studies at the same university. Contact: asbernar@ucm.es.

Ignacio Moreno-Segarra holds a bachelor's degree in Art History and a Master's in Feminist Studies from Universidad Complutense. He is currently working on the Ministry of Education, Culture and Sport's Training Program for University Faculty. He pursues his research at the Department of Journalism III at the Universidad Complutense de Madrid. He has published numerous papers on cinema and culture in different journals and media. His fields of specialisation are media and popular culture studies. Contact: igmore01@ucm.es.

Article reference

BERNÁRDEZ-RODAL, Asunción, MORENO SEGARRA, Ignacio (2017). Contemporary Motherhood between Disaster and Sacrifice: An Analysis of *The Impossible*. Un análisis de *Lo imposible*. *L'Atalante. Revista de estudios cinematográficos*, 23, 171-186.

Edita / Published by



Licencia / License



ISSN 1885-3730 (print) / 2340-6992 (digital) DL V-5340-2003 WEB www.revistaatalante.com MAIL info@revistaatalante.com

